



العتبات النصية في الشعر الجزائري: شعرية العنونة لدى عاشور فني

The Paratextual Elements in The Algerian Poetry :

The Titration's Poetic at Achour Fani's Poems.

د. باكرية نورالدين

جامعة الجزائر 2 ابوالقاسم سعد الله (الجزائر)

Bakrianasser2014@gmail.com

ملخص:	معلومات المقال
اشتغلت القصيدة العربية الحديثة على آليات كثيرة من آليات الحداثة، منها "العنونة، والرمز، والقناع، والسرد، والإيقاع، والومضة...."، وقد استفاد عاشور فني من بعض هذه الآليات بطريقة ما، وهذا ما حاولت هذه المقاربة دراسته ضمن بحث تقنيات "العنونة"، مبينين أبعادها وكيفية تركيبها، ومساراتها الدلالية.	تاريخ الارسال: 12 جوان 2021 تاريخ القبول: 10 جويلية 2021
	الكلمات المفتاحية: ✓ الشعرية ✓ عاشور فني: ✓ العتبات النصية
Abstract :	Article info
The arabic contemporary poem dealt with several mechanisms of modernity, such as : « The titling , The sign, The narration, The rhythm, The flash... The poet Achour has benefited from these mechanisms in some way. Through this approach we will try to study the technics of (titling) showing its dimensions, its semantic paths and how it can be made up .	Received 12 June 2021 Accepted 10 July 2021
	Keywords: ✓ Poetrie ✓ The paratextual ✓ Achour Fani

أولاً: شعرية العنونة

ظل الشعر العربي منذ زمن بعيد لا يحفل بالعنونة، وقد كانت تُنسب (تُسمى) قصائده إلى فواتحها أو إلى أحرف رويها وقوافيها، فيقال نونية المثقب العبدى، أو سينية البحتري، أو بانة سعاد، أو قفا نبك... إلخ، وعلى العكس من ذلك نجد أن النثر العربي قد احتفى احتفاء كبيراً بالعنونة، فجاء القرآن الكريم -وهو الكتاب الرسالي الخالد- معنونا وسوره كذلك. ثم بدأ الشعراء يهتمون بالعنونة منذ ظهور المذهب الرومانسي، وتدرج الاهتمام به هندسة وتركيبا ودلالة حتى أصبح آلية يعتد بها ويهندسها المبدع هندسة ذات أهمية بالغة.

وقد اهتمت الحداثة كثيراً بالعنونة بوصفها علامة، وعلى اعتبار أنها تمثل مدخلا استراتيجيا لقراءة النتاج الإبداعي؛ إنها تكشف بطريقة ما عن ماهية المتن القادم ومحتواه وشكله، وجنسه الأدبي، وتساهم في فك شفرات النصوص عند القراءة.

يمكن القول إن -العنونة بشكل عام- تقوم على شكلين اثنين؛ أولهما الشكل البسيط وهو الذي يجنح إلى الوضوح، ولا يعتمد على الهندسة الإبداعية لأنه لا يتخذ منه علامة أو بناء استراتيجي، وذلك نتيجة لغياب الوعي من الكاتب بأهميتها، أو لتركيزه على هندسة النص مقصيا هذه العملية من العنوان. وثانيهما الشكل المركب وهو الشكل القائم على الاستعارات والانزياحات الفنية، ويتأتى هذا الشكل من وعي الكاتب بماهية العنونة وأهدافها ووظائفها، ويعد هذا الشكل الأخير من أهم مخرجات الحداثة.

تندرج العنونة ضمن ما يسمى بـ«العتبات النصية»⁽¹⁾، وهي في مفهومها البسيط: مداخل النصوص؛ فتبة الشيء -لغة- هي مدخله. ويمكن تقسيم العتبات النصية إلى عتبات خارجية وعتبات داخلية، فالعتبات الخارجية هي كل ما يحيط بالنص من

خارجة ويدور في فلكه كالحوارات والخطابات، والعتبات الداخلية أو اللصيقة بالعمل، كالأغلفة والمقدمات والإهداءات والعنونة داخلية وخارجية.

يطرح كثير من النقاد العرب كبديل لمصطلح العتبات مصطلح النص الموازي ويدرجون العنونة ضمنها، وهو مصطلح عديم الجدوى لأنه يعبر عن غير ما وضع له، فموازاة الأشياء هي عدم التقائها، ففي الهندسة يقال خطان متوازيان والخطان المتوازيان لا يلتقيان، بينما العنونة جزء من النص، تركيبيا ودلاليا، تلتقي مع النص تركيبيا ودلالة، وقد يكون هذا المصطلح ناتجا للترجمة...

وتنبغي الإشارة إلى وظائف العنونة التي توضح أساسياتها وأهدافها وشعريتها كذلك، فقد وضع الكثير من النقاد وظائف متعددة يمكن اختصارها في ثلاث وظائف⁽²⁾ هي:

(1) الوظيفة الإغرائية

وتقوم هذه الوظيفة بإغراء القارئ وإثارة انتباهه، إذ تولّد لديه نقصا يدفعه إلى التساؤل والخوض في غمار النص للبحث عن إجابات ولإشباع ذلك النقص.

(2) الوظيفة التعيينية

وهي الوظيفة التي تعين النص، وتحدد ماهيته وصنفه، وتشير إلى محتواه بشكل ما.

(3) الوظيفة الدلالية

وهي الوظيفة التي تؤكد العلاقة الدلالية بين العنوان والنص، وتقيم علاقة وشيجة بينهما تجعل القارئ ينطلق من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان لاستجلاء الرابط المنطقي بينهما وتبين دلالتهما معا، فقد أصبح العنوان يساهم في تفسير النص من الداخل - كما يؤكد ذلك عثمان بدري⁽³⁾ -.

ويمكن تقسيم العنونة الى عنونة خارجية وعنونة داخلية، العنونة الخارجية تقوم بتأدية وظيفة محورية وهي ضم ما بين دفتي الكتاب في إطارها والهيمنة عليه وتركيبا ودلاليا، وتقوم العنونة الداخلية بتفكيك هذه الهيمنة المركزية التي تمثلها العنونة الخارجية؛ إذ تشرف على كل ما تعنون به فقط، وستتناول هنا نماذج معينة من العناوين الخارجية والداخلية في شعر عاشور في لاستجلاء أبعادها الدلالية وتأثير الحداثة فيها.

لعاشور فني أربع مجموعات شعرية، هي على التوالي من حيث زمن إصدارها:

- زهرة الدنيا.

- رجل من غبار.

- الربيع الذي جاء قبل الأوان.

- هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي - هايكو.

يجمع بين العنوان الأول والثاني انصباهما على حقل الطبيعة، ويجمع بين الثاني والرابع انبناؤهما وفق البناء الاستعاري. سنتناولهما بناء على هذا التصنيف.

أ- العنونة وحقل الطبيعة

1- عنوان: زهرة الدنيا.

يقوم هذا العنوان تركيبيا على دالين اثنين هما زهرة، والدنيا، أولهما "زهرة" يحيل إلى مكون من مكونات الطبيعة، ويحيل الثاني إلى جذر الطبيعة وهو المكان/الدنيا.

يلاحظ أن هذا العنوان يمثل أبرز عناوين النصوص الداخلية للمجموعة نفسها، ويقوم -إضافة إلى ذلك- بتحويل بسيط على عنوان آخر وهو "زهرة الحلم"، كما أن جزءه الأول يلقي بظلاله على بعض العناوين التي يضمها معه في حقل مكونات الطبيعة؛ وهي "الينابيع، الدالية، الورد، والسيف، زهرة الحلم، زهرة الدنيا"، بينما جزءه المكاني الثاني، يضم تحته عدة عناوين تلتقي معه في الانتماء لحقل المكان، هي: "غزل فوق الحدود،

أم الحلي، قمر لمملكة العشاق، غناء للنافذة الأولى، على العتبة، احتمالات لسر المدينة، نجوى الشاطئ المكسور، يا حمام القرى، عرش الملح".

ويمكن أن ندرج تحت هذا العنوان الخارجي عناوين داخلية جامعة هي الخروج من الزمن المدني الذي يضم تحته خمس عشرة قصيدة، وعنوان "ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة" الذي يضم تحته أربع عشرة قصيدة.

بينما يقوم عنوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" على مفارقة زمنية مع إحالته إلى حقل الطبيعة أيضا، وتتمثل هذه المفارقة في مجيء الربيع قبل أوانه وهو ما يحدث خلخلة هائلة لدى المتلقي، وتنبع هذه الخلخلة من كون العنوان يثير تساؤلا محيرا هل بإمكان الربيع/الفصل أن يسبق أوانه؟

لا يمكن للقارئ أن يجيب عن هذا التساؤل المحير فعلا إلا بإجابته عن التساؤل الأكثر إلحاحا، ماذا يعني بالربيع هنا على وجه التحديد ثم ما حملاته الدلالية والأيدولوجية؟

يمكن الإجابة مبدئيا عن ذلك بأن الربيع المقصود هنا هو ربيع شعري. ينتج عن هذه الإجابة تساؤل آخر هو: هل هذا الربيع هو الديوان نفسه؟ وكيف جاء قبل الأوان؟ أم هل الربيع هو الحداثة التي لا تزال يكفر بها في العالم العربي؟

لن يتضح المعنى أكثر إلا بإيجاد إجابة فنية مقنعة -منطقيا- من صميم المتن الشعري وعناوينه الداخلية، وذلك لن يتأتى إلا بواسطة قراءة كمية ونوعية مستقصية.

من خلال التوغل في الديوان نفسه يلمح القارئ أن القصيدة الأولى التي بعد التصدير الشعري مباشرة قد وسمها بالعنوان الخارجي ذاته: "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، فهل القصيدة

هذه هي ما يعنيه بالربيع؟ ماذا يمثل الربيع في هذه القصيدة؟ يمكن القول أولا إن هذا النص يفسر ما أجمل في عنوانه تفسيراً مختاتلا لا يمكن فهم أبعاده إلا بعد إدراك الخلفيات السياسية

والاجتماعية التاريخية الكامنة وراء انجازه. إنه يضم قضية سياسية عصفت بالبلد وأرهقته واستنزفت أبنائه كثيرا، فالربيع الذي بدأ بأحداث أكتوبر 1988 التي تمخض عنها ما سمي بالتعددية الإعلامية والحزبية وما تلا تلك الارهاصات الأولى لديمقراطية حقيقية بدأت مع الإصلاحات التي باشرتها حكومة مولود حمروش ثم أعقبها توقيف المسار الانتخابي، وفوز الحزب المحل "الجهة الإسلامية للإنقاذ" وركوب الإسلاميين تلك الموجة، واستثمارهم في الاحتقان الذي كان سائدا تجاه حكم الحزب الواحد، حيث يصف الشاعر الذي طالما آمن بأنه ينبغي أن يكون للشعراء قضايا يدافعون عنها، ويصف الحريات والإصلاحات بالربيع الحقيقي:

«الربيع الذي جاء قبل الألوان

دس في ساعتي وردة ومضى

ومضت ساعتان...

وأنا غارق في الحساب

وعطرك يسرق مني المكان

والربيع الذي جاء من حيث لم انتظر

بث خضرته في دم العاشقين

وعلق أرواحهم في غصون الشجر

وأنا...

كلما أخرج اللوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

ومضت بي...

معرضة لوزها للخطر»⁽⁴⁾.

إن النص لم يورد القضايا السياسية بطريقة تقريرية مباشرة، وإنما تمثلها واستبطنها فظهرت على صورة إيجاء؛ ومنه فقد نجح النص في الإيجاء وإعادة أجواء أواخر الثمانينات وبداية التسعينات

حتى أواسطها، فالربيع الذي استبشر به الجزائريون شعبا ونخباً، وجاء في ظرف لم يكن ينتظره أحد قد بث خضرته في دم العاشقين التواقين إلى الحرية، السياسية والإبداعية، لكنه سرعان ما سطا عليه المتسلقون والانتهازيون؛ سواء من الإسلاميين الذين ركبوا موجة التعددية أم من الجنرالات والفلول الذين استثمروا في رعونة أولئك ووجدوا فرصة لإيقاف المسار الانتخابي، وكأن الربيع الذي انتظره الجزائريون الذين حرروا بلدهم من استعمار استيطاني، لم يزرع الفرحة في قلوبهم باستقلالهم، نتيجة الحكم العسكري والتضييق على الحريات، لأن هذا الربيع كان برقاً خاطفاً ثم سرعان ما مر في جملة العابرين:

«والربيع الذي مر في جملة العابرين

لم يعد أبداً

فكأن لم يكن أحداً

ربما كان وهما كبيراً

يراودني بين حين وحين

وأنا...

منذ عشرين عاماً أضيع لأكتشف الآخرين»⁽⁵⁾.

إن النص يقترب من تصوير الأزمة التي عصفت بالجزائر أو ما سمي بالعشرية السوداء، حيث بدأت حملة التصفيات والقتل الذي لم يستثن فئة من الفئات، وطال حتى المثقفين؛ إذ فقدت الساحة كتاباً وشعراء وفنانين ولم يمهلهم الموت لإكمال نصوصهم المبتورة، وكأن هذا الربيع كان مجرد وهم كأنه لم يكن أبداً، ولم يعط فرصة كافية لينعم البلد الذي بدأ يتنفس بالحرية، إذ سرعان ما بدأت قطعان الكلاب تنبح هذا الربيع.

«الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب

نبخته الكلاب

فتسلل بين الحروف

وبين الحروب

ودون حكمته في التراب:

إنه الموت سدده القلب للقلب

أما الرصاص فلم يخترق غير سطح الجسد»⁽⁶⁾.

إنها صورة فجائية، ولكنها حكمة الربيع الذي تسلل بين حروف آمنت به ربيعا حقيقيا وتعددية تفتح الحريات وتعيد العدالة المسلوقة وبين تجار الحروب الذين لا يؤمنون إلا بالقتل شرعة ومنهاجا، لذلك لم يعد في حياة الجزائريين شيء سوى أخبار الموت التي أصبحت خبزهم اليومي، فمن لم يمت بالأمراض داخل السجون مات "بالمحشوشة" أو بسيارة مفخخة في سوق شعبي، فالموت صار هو الشيء الوحيد المجاني الذي يقتنيه الجزائريون قدرا محتما، بل يلزمون به كما كانوا يلزمون أيام سوق الفلاح بشراء سلع لا يحتاجونها، صار الموت أرخص السلع وأكثرها وفرة وصارت الدماء تسيل، دون أن يعرف القاتل فيم قتل ولا المقتول لم قتل؟ وبحسب النص الشعري: «إنه الموت سدده القلب للقلب، أما الرصاص فلم يخترق إلا سطح الجسد»، فالموت الذي لا شفاء منه هو هذه الأحقاد المتواترة التي سكنت قلوب الموتورين ممن قتل أحبهم دون سبب واضح من الطرفين.

يبدو من هذا التحليل أن الاجابة عن التساؤلات الاولى واضحة الى حد ما، وهي تؤكد أن عناوين النصوص اللاحقة لهذا النص ما هي الا تنوع عليه، وسباحة في فلكها الرئيسي.

شعرية الإضافة

تعد الإضافة إحدى أهم أساليب التركيب الشعري اللغوي، وهي من أهم المؤشرات الأسلوبية على الشعرية، وبناء الصورة خرقا وانزياحا، حيث ترتبط الحداثة الشعرية العربية الحديثة، بالاهتمام بتركيب الإضافة لدى الشعراء، وتظهر عنايتهم جليا

بهذه الآلية التعبيرية وهي بنيويا الانزياح الذي يحدث على مستوى التركيب ومزج الكلمات ببعضها إضافة لتوليد صور ومعان جديدة، إذ تتيح هذه التقنية الأسلوبية مجالا أوسع ونطاقا أكثر حرية في الاختيار والتوزيع، لما لها من أهمية في علم اللغويات، وما اشتملا عليه من تطوير "دي سوسير" و"ياكوبسن" وفي المنهج البنيوي⁽⁷⁾، بحيث نلمس اختلال الواقعي في جمل الإضافة، ومزج الحسي بالمجرد على نحو كبير، ما يؤكد قدرة التركيب اللغوي على خلق تعبير شعري متعدد يتيح ما تقتضيه الحداثة من تغير وتجدد دائم، فضلا عن أن هذه التقنية تكشف مدى قدرة الشاعر على التحكم في توزيع اللغة على وتوليدها على مستوى محوري التراكيب والاستبدال لإظهار شعرية نصوصه فهي تظهر القدرة على التحكم في الشعرية الحداثيّة والخروج بها من القوالب النمطية الجاهزة إلى خلق عوالم جديدة.

وتأتي جملة الإضافة على أشكال عدّة، منها ما يقوم على العلاقة بين الحسي والمجرد، مثل:

إضافة الحسي إلى الحسي.

إضافة الحسي إلى المجرد.

إضافة المجرد إلى المجرد.

إضافة المجرد إلى الحسي.

ومنها ما يقوم على العلاقة بين الرمز والدلالة، مثل:

إضافة الرمز إلى كلمة أخرى.

إضافة كلمة إلى الرمز.

إضافة الكلمة إلى الكلمة نفسها.

وقد أشار د. "الحميري" إلى ظاهرة الإضافة من حيث:

إضافة الرمز الحسي إلى غيره.

إضافة غيره إليه.

وذلك في عرضه لتوتر الدلالة الرمزية ومستوياتها⁽⁸⁾.

بحيث تثير جملة الإضافة - في هذه الحال - جانبين على نحو خاص: الجانب الرمزي، والجانب الدلالي.

وقد وردت جملة الإضافة عند عاشور فني بأشكالها المختلفة، ونحن في هذا القسم من بحثنا لا نسعى إلى إحصاء الظاهرة، تحاشيا وعزوفًا عن الدراسات الإحصائية التي لا يتسع لها هذا المقام ولكننا سنحاول تتبع الإضافة من خلال الاكتفاء بأحد الدواوين وتحديدًا ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" لحداثة هذه المجموعة نسبيًا من جهة ولبروز ظاهرة الإضافة فيها بشكل لافت.

إضافة الحسي إلى الحسي، ومن أمثلة ذلك:

تفاحة القلب، سكر الناس والأزمدة، رذاذ الكتابة، أرض الكتابة، خطوط دمي، دموع السماء.

إضافة الحسي إلى المجرد:

أرض الكتابة، تفاحة القلب، قهوة العمر، سكر الأزمنة، شاطئ الليل، حجارة روحي، جنة روحي، رحيق الأغاني، دموع السماء، جذور الحنين

إضافة المجرد إلى المجرد: ومثال ذلك:

أفق السؤال، حالة المستحيل، مديح الجنائز، عتمة الكون، بريق الأماني،

إضافة المجرد إلى الحسي: ومثال ذلك:

وهم غابة، سعال المدارس، مديح الجنائز، حنين عراجيننا، ذاكرة جرح

من خلال استقراءنا لهذا المتن وتتبعا للآلية الإضافة في "الربيع الذي جاء قبل الأوان" نتوقف عند أمرين مهمين أولهما أن هذا الديوان احتوى على كل أنواع الإضافة قصد بناء شعرية، وثانيهما أن هناك تفاوتًا في عدد التوظيفات في كل قسم من أقسام الإضافة، فنجد الديوان قد غلب عليه إضافة الحسي إلى

المجرد بوروده 10 مرات بينما وردت الإضافة في أشكائها إلى الأخرى (مجرد إلى مجرد، مجرد إلى حسي.. الخ) بنسب متقاربة لم تتعد الـ 06 مرات في ورودها، وهو ما يجعلنا نتوقف عند هذه الظاهرة لاستجلاء خفاياها واستكناه ما يمكن أن ينبثق عنها. إن أول ما يسترعي انتباهنا في ظاهرة إضافة المحسوس إلى المجرد هو المحاولات الدائمة والدائبة، لتقريب صورة المجرد إلى الواقع، وإعطائه صبغة قريبة تجعلها في إمكان "موضع الملموس والمحسوس" وهو ما يشكل إحساسًا بالاعتزاز لدى الشاعر، وهو إحساس يحاول أن يتحاشاه بطرح سؤال التلقي وإعادة قضية أبي تمام حين سئل: لماذا لا تكتب ما يفهم؟ فأجاب السائل: ولماذا لا تفهم أنت ما أقول؟ وثنائية الارتقاء بالمتلقي إلى مستوى النص أم النزول بالنص إلى مستوى الفهم، كما يعيد إلى أذهاننا، قضية الجماهيرية والنخبوية في الشعر، والجدل المعاصر بشأنها، حتى لا نذهب بعيدًا في استجلاء الظاهرة من خلال المباحث النقدية المتعلقة باللفظ والمعنى والمشكلة، وانتصار إلى ما سبق لفظه معناه وغير ذلك مما يمتد فيه الشرح ويطول ويخرجنا عن سياق التحليل، إلى ما سواه، لكن الذي يهمنا في هذه القضية تحديدًا هو الحداثة باعتبارها تجددًا دائمًا، وتمررًا متجددًا، على السائد والنمطي، وتجليات ذلك من خلال هذا المبحث المتعلق بالإضافة ومؤشرات الأسلوبية، ودلالات هذه المؤشرات، فكما أنه لا مصادفة في الشعر فإنه لا تساهل في النقد، باعتباره مساءلة حثيثة للمعنى. إن اطراد ظاهرة بناء الإضافة على علاقة المجرد بالمحسوس بهذا الشكل يشي بتعدد ما في المشروع الحدائي لدى عاشور فني في هذه المرحلة على الأقل (مرحلة: الربيع الذي جاء قبل الأوان)، ومن خلال استقراء دلالات إضافة المحسوس إلى المجرد بالعودة إلى نصوص المجموعة التي وردت فيها بعض هذه الصور الإضافية وفق علاقة المحسوس بالمجرد نلاحظ هذا النزوع نحو التقريب والتبسيط:

وتلتقي هذه الإضافة مع إضافة الحسي إلى المجرد في هذه الوظيفة الشعرية. أما إضافة الرمز، والإضافة إلى الرمز، فلم تشكل ظاهرة في متن عاشور فني، وفي هذا الديوان خصوصاً ولا في عناوينه.

ب - العناوين والبناء الاستعاري

يلتقي في هذا السياق عنوانا المجموعتين الآخرين، "رجل من غبار"، و"هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي"، يأتي الأول لديوان هو في الأساس نص طويل، قائم على الاستعارات، والتوصيفات الانزياحية، لرجل من غبار، ولماهية الغبار، إنه يقدم سيرة ذاتية لرجل متعدد الصفات والانكسارات يتقدم في الديوان بوصفه موضوع سرد، بتجربته وأمانيه وخيالاته وتصوراته لعلاقاته وتجاريه وانفعالاته، منذ البداية وحتى منتهى الديوان، ولتوضيح صورة هذا الرجل الاستعاري، يمكن أن نستجليه من ثلاث عينات نصية عشوائية نستمدّها من البداية والمنتهى والصفحة الرابعة للغلاف كما يلي:

أولاً: المقطع الأول في النص/الديوان، يقول فيه:

«قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن»⁽⁹⁾.

ثانياً: خاتمة النص ويقول فيها:

«رجل من غبار

كان يأتي إلى حيناً

يزرع الحلم في الشرفات

شاطئ الليل، حجارة روحي، جنة روحي، رحيق الأغاني، (دموع السماء)، جذور الحنين.

إن إضافة المحسوس إلى المجرد محاولة شعرية لإضفاء الجانب الحسي إلى المجرد، وتقريبه إلى عالم الواقع، وخلق صورة تقريبية له، وهي ظاهرة تنم عن اليأس الذي بدأ يتسرب للشاعر الحدائي من المشروع الحداثي، ولعل هذا ما جعله يعزف في كتابات لاحقة عن كل أنواع التصوير ويذهب إلى قصيدة الهايكو التي تكفر بالمجاز، ولا تؤمن بغير البساطة .

وهنا يمكن القول بأن جملة الإضافة التي قامت على العلاقة بين المجرد والمحسوس قد وردت لتجسد بنية الصورة، إضافة المحسوس إلى المحسوس يخدم الجانب الاستعاري والرمزي، مثل: تفاحة القلب، سكر الناس ، رذاذ الكتابة، أرض الكتابة، خطوط دمي، (دموع السماء) ..

وفي إضافة المحسوس إلى المجرد محاولة شعرية لإضفاء الجانب الحسي إلى المجرد، وتقريبه إلى عالم الواقع، وخلق صورة تقريبية له، مثل:

أرض (الكتابة)، تفاحة (القلب)، قهوة العمر، سكر الأزمنة، شاطئ الليل، حجارة روحي، جنة روحي، رحيق الأغاني، (دموع السماء)، جذور الحنين ..

وفي إضافة المجرد إلى المجرد تجسيد لصورة المجرد على نحو يُلغى فيه المحسوس، ليصبح التعبير بعيداً عن الإدراك الكلي للمعنى، مثل: أفق السؤال، حالة المستحيل، مديح (الجناز)، عتمة الكون، بريق الأمان.

وفي إضافة المجرد إلى الحسي إثراء للجانب الاستعاري والرمزي في بنية الصورة، مثل:

وهم غابة، سعال المدارس، مديح (الجناز)، حنين عراجيننا، ذاكرة جرح.

وبمضي...

وفي إثره يطلع الجلنار!!⁽¹⁰⁾.

ثالثا: الصفحة الرابعة من الغلاف يقول فيها:

«ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

وتساقطت السماوات على رأسه... فارتفع!

وتلبد بالحزن، بالموت

حتى غدا فرحا دائما

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع!⁽¹¹⁾.

يؤطر المقطع الاول الموقف الكلي للمكان الذي تبدو فيه الشخصية التي ترتقي إلى المستوى الأسطوري لصفاتها التي سنراها لاحقا، فهو في مقهى وعلى مائدة ذلك المقهى يقعد هذا الرجل: بهيئة ملك في عباءة خائن، نسيت عروسته، وطلق على إثر ذلك كل المدائن، يبدو هذا الرجل على صفة الملوكة التي يحملها منهزما بشكل ما، فهو لا يملك مكانا معيناً لأنه قد طلق كل المدائن، من هذه المرحلة الأولية نلمح مجموعة من الصفات التي يحملها، ومنها:

- يحتسي قهوة فاسدة.

- ملك في عباءة خائن.

- منسي من قبل عروسته في المنام/ حلما (لا يمتلك

أسرة/ في الواقع).

- لا يمتلك مكانا معيناً.

وفي المقطع الثاني يظهر هذا الرجل بـ«هيئة غبارية»، مؤسرة تعيد إلى الذاكرة صورة بابا نوبل الذي يوزع الحلوى والهدايا على الأطفال في أعياد رأس السنة، إنه هنا يحمل صفات متعددة منها:

- غباري.

- الغياب والحضور.

- القيام بزراعة الحلم في الشرفات.

- يطلع الجلنار على إثر انصرافه.

أما في المقطع المأخوذ من صفحة الغلاف الرابعة، فإنه يبدو أكثر أسطورية، يتعالى على الصور المعهودة والبسيطة، فهو:

- يتسع كلما تضيق الأرض من حوله.

- ويرتفع كلما تتساقط على رأسه السموات.

- ويغدو فرحا دائما بعد أن تلبد بالحزن والموت.

- لم يكن مثله أحد.

- يستعين على نفسه بالوجع.

إن هذه الصور المتراكمة والمتنقاة من مقاطع متعددة من النص تؤكد تعدد صورة هذا الرجل الغباري الكامن في العنوان، وتؤكد ارتفاعه إلى مرتبة أسطورية تدعم الانزياح الكامن في العنوان، إنه عصي على الاستقرار في هيئة واحدة والبقاء على شكل واحد، فهو الحزين السعيد، وهو الواقع الأسطورة، وهو الحضور الغياب، وهو النص الديوان، وهو الملك الخائن، وهو الامتلاك والفقد.

أما الديوان الأخير "هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي" فكما سبق وأسلمنا فإنه يتقاطع في نظام عنونته مع ديوان "رجل من غبار" في كونهما يحملان عنوانا استعاريا يحمل شعرية فائقة في بنائه لقيامه على العدول والانزياح في اللغة وهو يتضح في جمالية التقديم والتأخير في: تقديم شبه الجملة "بين غيايين" وتقديم اسم الإشارة "هنالك" فالهاء للتنبية والنون لتوكيد التنبية ثم الإشارة إلى المكان البعيد بإدخال اللام قبل الكاف وأصل بناء الجملة كالتالي:

"يحدث أن نلتقي هنالك بين غيايين"

لكن الشاعر يباغت القارئ بهذا البناء من أجل إظهار قوة الغياب بتقديمه على اللقاء وحدثه المحتمل وأصبح الغياب

الكتابة لدى عاشور فني من النص الديوان إلى الومضة المختزلة المكثفة ومن اللغة الاستعارية إلى اللغة البسيطة التي تلتقط العادي واليومي والهامشي في الحياة لتحوّله إلى مادة للشعر، ومن أمثلة ذلك قصيدة في هذا الديوان تتخذ من العنكبوت موضوعاً لها بل وتجعل منه عنواناً لها:

العنكبوت

تحت سقف منخفض

أمضينا يوماً سعيداً

كلاً في زاويته.

فالعنونة تتخذ شكلاً صادماً في الديوان الأخير بدءاً من عنوان المجموعة:

«هنالك»

بين غيايين

يحدث أن نلتقي»

فهذا العنوان يشكل الاستثناء في المجموعة فهو عنوان للنص الذي لا عنوان له، بينما جاءت النصوص الأخرى داخل المتن كلها معنونة، بل إن عناوينها هي القصائد فلا تعدو الأسطر التي تلي العنوان أن تكون شرحاً بسيطاً للعنوان الذي هو القصيدة؛ ولذلك تعمد الشاعر اختيار قصيدة لتكون عنواناً للديوان كما تجنبت هذه النصوص الأنسنة وتضخم الأنا؛ لأن الهايكو تعتبر الإنسان مجرد جزء من كون فسيح وليس مركزاً لهذا الكون، فالإنسان والعنكبوت سواء بسواء كل خلق لغاية هو مسخر لها، وكل المخلوقات التي تضح بها الطبيعة ليست أقل شأنًا من الإنسان ولا أرفع شأنًا منه، وفي النص السالف "العنكبوت" دعوة ضمنية للتعايش واحترام الآخر والتخلي عن ثقافة الإلغاء والإقصاء، وهي الطريقة الوحيدة التي تكفل السعادة للجميع.

غيايين وجاء الغياب المثنى في شكل ظرف مكان (بين) مرة وظرف زمان في قراءة أخرى، وخرج من تجريدته إلى حسية ليبنى صورة فنية. هذا فيما يتعلق ببناء العنوان تركيبياً ومعجمياً، أما في الوجه الخفي والأعمق بمقارنة الديوانين فإنه إذا كان الديوان الأول "رجل من غبار" ديواناً/قصيدة فإن العنوان وحده في "هنالك" بين غيايين يحدث أن نلتقي" يشكل قصيدة هايكو قائمة بذاتها فهو يتشكل من مقاطع وأسطر لا تتجاوز الثلاثة أسطر وهو ما تعمد الشاعر في بناء العنوان الخارجي للديوان الذي جاء على هذا الشكل:

"هنالك"

بين غيايين

يحدث أن نلتقي"

وهي الطريقة ذاتها التي تبنى عليها قصيدة الهايكو، فالعملية مقصودة لذاتها وفي ذاتها، حتى أن الشاعر في مقدمته للديوان وتنظيره لقصيدة الهايكو يقول: «... كثيراً من قصائد الهايكو كانت حول الثلج والماء والبرد وسلوكات بسيطة يقوم بها كائنات تافهة تأنف منها قصائد الحداثة العربية : كلاب وسحالي وأطفال مشردون وأشخاص عاديون»:

«هنالك»

بين غيايين

يحدث أن نلتقي»

وبما أن عالم الهايكو ذهب بعيداً في كونيته ولم يبق معزولاً في الجزيرة الصخرية، وأحسن أهله الاستفادة من تكنولوجيا الاعلام الحديثة فقد انتشرت قصائد الهايكو ونواديه ومجالاته في اصقاع العالم وبلغاته وآدابه الشرقية منها والغربية ولم يعد حكراً على اللغة اليابانية⁽¹²⁾، والشاهد هنا هو إدراج الشاعر في مقدمته حول قصيدة الهايكو لنص العنوان في تشكيل بصري وتوزيع على أسطر تثبت قطعاً أنه قصيدة هايكو، وهو تحول عميق في

قائمة هوامش

- ¹ (ينظر عن ذلك: حميد حميداني، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، علامات في النقد الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، عدد 1، جزء 46، مجلد 12، ديسمبر 2002، و: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، العدد: 3، جانفي/مارس: 1997م، ص 79- 111.
- ² (ينظر في ذلك: جوزيب بيزا كمروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: السيميائيات السردية؛ نموذج سردية - الأشكال السردية - وظائف العنوان، مجموعة من المؤلفين، دار التنوير للكتاب، ط: 1، 2013م ص 221-258.
- ³ (ينظر: عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث - قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد: 81، السنة: 21، شتاء: 2003م الكويت: ص 15.
- ⁴ (عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، د. ط، ص 8.
- ⁵ (عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 12.
- ⁶ (عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 15.
- (7) ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة؛ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 248.
- (8) ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 1، 1999م، ص 286.
- ⁹ (عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط 1، 2003م، ص 5.
- ¹⁰ (المصدر نفسه، ص 71.
- ¹¹ (عاشور فني، رجل من غبار، صفحة الغلاف الرابعة.
- ¹² (عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، منشورات القصبة، د. ط، د. ت، ص 09.

طلما اتخذت الحداثة وإشكالياتها الشعرية مسارات متعددة، وتجلت على مستويات عدة، وقد شغلت مباحثها حيزا مهما من الدراسات النقدية إن لم نقل إنها أخذت الحيز الأكبر من انشغالات الباحثين والنقاد، ولم تكن الساحة الشعرية الجزائرية بمنأى عن أسئلة الحداثة في الحياة والأدب.

من أهم آليات الحداثة التي اشتغل عليها عاشور فني الإيقاع والتركيب والانزياح التركيبي والطباعي والعنونة وإستراتيجية التناس، وهي تقنيات وآليات ظلت تركز في مجملها على المستوى الأفقي دون الغوص في الأعماق رغم محاولته في نصوص شعرية في دواوينه الأربع.

ومن خلال كل ذلك نستنتج:

- وعي عاشور فني بالشعرية و بالحداثة تنظيرا وتطبيقا.
- أن لديه نزوعا نحو التجريب في كل ما أصدره حتى الآن من دواوين بدءا من زهرة الدنيا التي غلب عليها المزج بين الشعر العمودي -على قلته- وقصيدة التفعيلة التي كتبها بنضج في هذه المرحلة من تاريخه الشعري، ثم نجد تحولا مهما في ديوان: رجل من غبار، الذي جاء بمنحى تجريبي في شكل ديوان/قصيدة، اتسم بالعمق وبتوظيف السرد بفنية عالية، بينما تميل إلى الاعتقاد بأن مجموعة الربيع الذي جاء قبل الأوان ليست سوى تنويعات على ديوانه الأول زهرة الدنيا، ثم جاء التحول الأهم تجريبيا في مجموعته الأخيرة: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي التي شكلت منعرجا مهما في مساره الشعري رغم هشاشة هذه التجربة وعدم صمودها أمام الذائقة العربية الغنائية.

- كما نلاحظ اهتمامه الكبير بالعنونة التي تأخذ اشكالا عدة ضمن تراكيب بسيطة أحيانا ومركبة في أحيان أخرى.